



**Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy imienia W. Stefanyka**

NAUKOWY DZIAŁ CZASOPISM IM. MARJANA I IWANNY KOCIW

**Ż 36361**

## **MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY:**

pismo ilustrowane poświęcone sztuce fotograficznej i gałęziom pokrewnym : organ Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego i Towarzystwo Fotografów Amatorów w Krakowie.

**R.1931 nr 137**

**LWÓW**

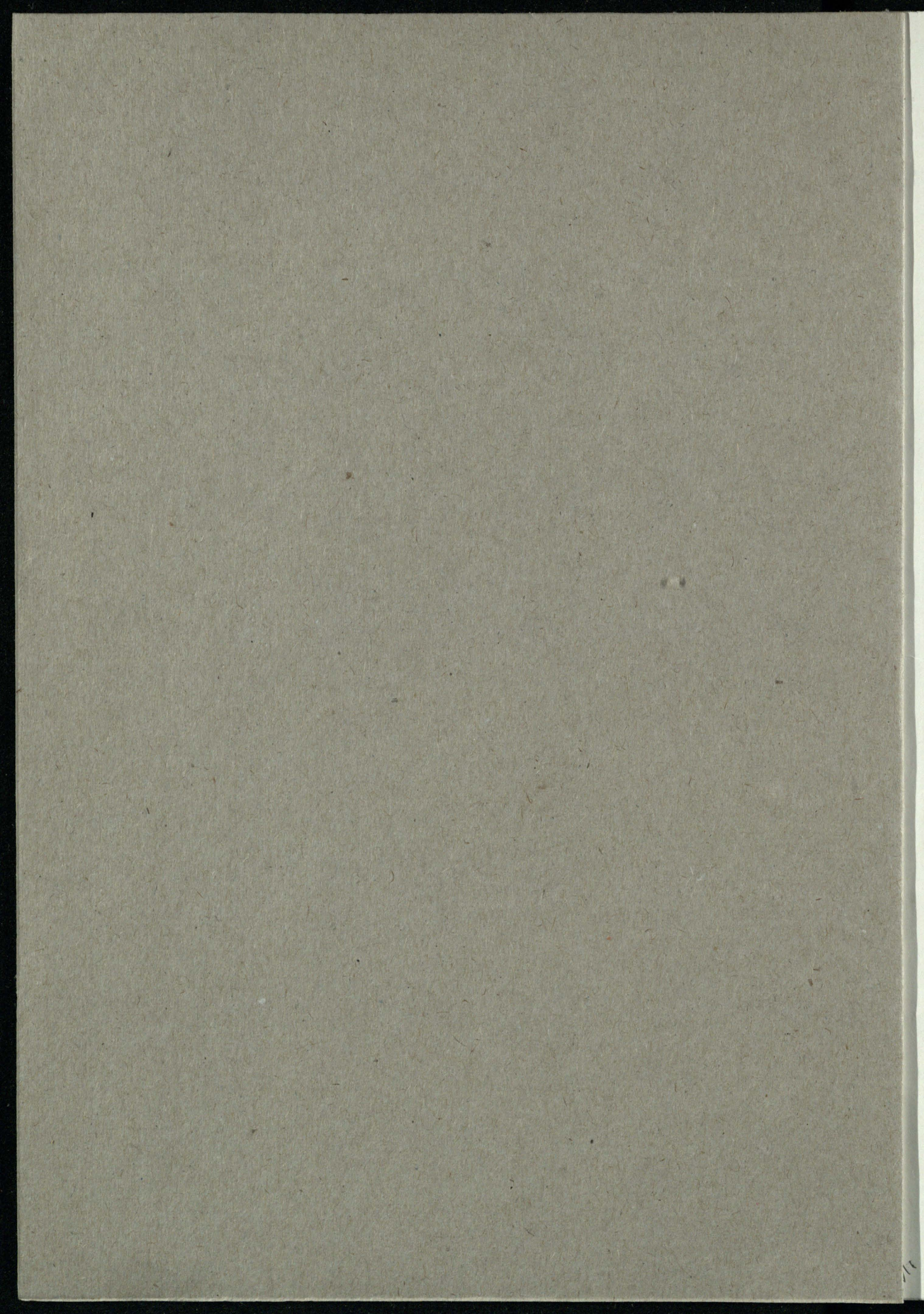


III  
K-36 361

Miesięcznik  
Fotograficzny

1931

N: 137



<sup>W1</sup>  
nr 36.361

Oplatę pocztową  
uiszczono ryczałtem

35

ROCZNIK XII.

MAJ 1931.

Nr. 137.

# MIEŚIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

PISMO ILUSTROWANE, POŚWIĘCONE SZTUCE  
FOTOGRAFICZNEJ I GAŁĘZIOM POKREWNYM

Wychodzi we Lwowie

pod redakcją

JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO  
nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

Wydawcy: BARWIK & BORZEMSKI  
Lwów, Kopernika 18.

---

Przedpłata z przesyłką pocztową kwartalnie zł. 3.—, półrocznie zł. 5.—, rocznie zł. 9.—

Zeszyt pojedynczy zł. —80. z przesyłką zł. 1'05.

Przedpłatę przyjmuje firma: BARWIK & BORZEMSKI, Lwów, Kopernika 18., tel. 18-60.



# LUMIÈRE

■ PŁYTY ■  
■ BŁONY ■  
PAPIERY  
CHEMIA  
APARATY

**PUBLIX**

GENERALNE PRZEDSTAWICIELSTWO

C. RAFFIN, WARSZAWA AL. UJAZDOWSKA 37.

nr 36.361

## OBJEKTYW TO OKO

aparatu fotograficznego. Podobnie jak człowiek w każdym swym ruchu i czynie od czasu jest zależny, tak i fotografia zależy od sprawności obiektywu. Im on lepszy, tem piękniejszy obraz, tem większa radość Wasza! Dlatego też największe fabryki aparatów fotograficznych zapatrują je tylko w TESSARY ZEISSA, najlepsze i wypróbowane obiektywy świata.



Kupujcie aparaty fotograficzne tylko z obiektywami

## ZEISS - TESSAR

Jasność 1:2,7, 1:3,5, 1:4,5, 1:6,3.

Jedyny obiektyw do wszystkich celów fotografii.

Składy przyborów fotograficzn. dostarczają aparatów fotogr. światowych fabryk tylko z obiektywami Zeissa.



Obszerne katalogi F. 5-2 bezpłatnie z fabryki CARL ZEISS, Jena, lub u jej zastępców.

# Ergo-Platin

zbytkowny papier do powiększeń.

Ergo-Platin jest to wykwintny papier do powiększeń o powierzchni naturalnej, żółtawej lub białej, dla lotografującego, który pracuje w myśl zasady „małe zdjęcia duże obrazy“ i kładzie wagę na **artystyczne wykonanie obrazu**. Odbitek na papierze Ergo-Platin niepodobna niemal odróżnić co do efektu od doskonałych bromolejów, przytem jednak **zabiegi są zupełnie łatwe**. W każdym wywoływaczu zwyczajnym otrzymuje się piękne czarne i swoiste **zabarwienie plalynowe**, przypominające odcienie mezzotinty słynnych miedziorytów. Któż zatem dziś zechce podejmować się jeszcze trudu sporządzania bromolejów, zabierających wiele czasu i wymagających licznych zabiegów, skoro na papierze Ergo-Platin zdoła **łatwym sposobem tworzyć także odbitki szlachetne?**

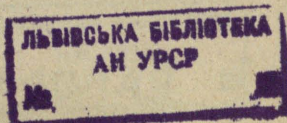
2 gradacje: normalna i silna — Gatunki: tylko kartonowy, biały i żółtawy.

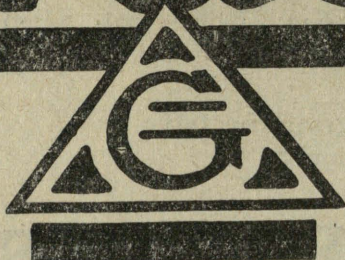
Broszura luksusowa Ergo z przepisami przeróbki bezpłatnie. — Podaje się źródła nabycia.

Vereinigte Fabriken photographischer Papiere, Dresden-A. 16.

Przedstawicielstwo na Polskę:

GUSTAW GOLDHEIMER i Ska, Warszawa, Mokotowska 15.





23<sup>0</sup> Scheinera

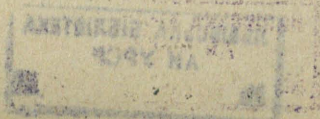
Nowa błona zwojowa  
**Express-Rollfilm**  
Gevaert'a

Błona ta wyróżnia się:

najwyższą czułością 23<sup>0</sup> Sch. —  
idealnie drobne ziarnem  
wybitną ortochromazją  
zupelną bezodblaskowością  
wspaniałem przerabianiem światła ieni

Prosimy się przekonać

*Do nabycia w składach przyborów fotograficznych.*



# MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

## V. SALON MIĘDZYNARODOWY

Za przykładem innych narodów kulturalnych urządza Polska u siebie od lat pięciu Salony Międzynarodowe fotografiki, umieszczając je kolejno w różnych miastach. Po zeszłorocznym Salonie we Wilnie przyszła obecnie kolej na Warszawę, a Salon w r. 1932 mieścić się będzie we Lwowie.

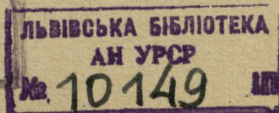
Stowarzyszenie warszawskie, które niedawno z „Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii“ przekształciło się na „Polskie Towarzystwo Fotograficzne“, zdołało na pomieszczenie Salonu zdobyć lokal bardzo dogodny w parterze gmachu Tow. Urzędników w centrum miasta (ul. Nowy Świat 67), oraz umieścić w nim równocześnie wystawę przemysłu fotograficznego. Frekwencja zwiedzających jest mimo otwartego równocześnie Salonu Wiosennego sztuk plastycznych w „Zachęcie“ — wcale liczna, jakkolwiek nie tłumna.

Z pośród 867 prac, nadesłanych na Salon ze wszystkich stron świata, zakwalifikowała Komisja do przyjęcia 366 obrazów 160 artystów, reprezentujących 16 krajów wraz z Polską, przy czym udział Polski przewyższał z natury rzeczy udział innych krajów w Salonie. Przewyższał go zaś nie tylko liczebnie, ale przede wszystkim jakością

wo, co stwierdzić należy na bezsprzeczną chlubę fotografiki polskiej. Powód tej przewyżki tkwił bez wątpienia nie w szczególnej pobłażliwości Komisji dla artystów krajowych — gdyż do nich stosowano cenzus szczególnie wysoki — lecz może w nieobecności niektórych nazwisk najświetniejszych z zagranicy.

Oto n. p. Anglję, ową kolebkę pejzażów najsubtelniejszych, reprezentowało tylko czterech artystów: Douglas, Hughes, Judge i Keigley, z których pierwszy jest zresztą przeważnie portreciścią. Jego „Uśmiechy“ i „Toni“ mogą być pierwowzorami dla każdego twórcy zdjęć portretowych we fotografice. Znakomite, chociaż małe rozmiarami, są przetłoki Judge'a (zwłaszcza „Praca“ i „Malvern“; „Eastburne“ natomiast jest błędnie wycięte). Nie dorównywa mu — poprawny zresztą — Hughes, a tem mniej dorównywa mistrzowi Keighley'owi, mającemu jednak prace nierówne (pyszny „Most“ obok dwumotywowych pejzażów).

Znacznie liczniejszy jest zastęp wystawców z Austrii. Badroth dał romantyczny „Portal“ obok nie mówiących „Cieni“, Chiari pertraktował motywem „małym“ Wenecję (równie dobrze mogłaby to być Gdynia lub staw Ja-





nowski), słabe artystycznie są przetłoki Kammerera, dobre „Pączki“ Kautzky'ego, słabe znowu prace Neumüllera, Rudingera, Steinmanna, lepsze natomiast Wallischa (pyszne St. Giorgio) i Pressera (nieco sztuczny akt).

Dwaj artyści belgijscy: Dubreuil i Lemmens, dali rzeczy dobre, ale brak wśród nich mistrza Misonne'a.

Z ośmiu artystów czechosłowackich interesuje nietyle głośny do niedawna Drtikol, jak raczej Jeniczek („Polna ścieżka“ z dobrym stafażem), Krupka („Zima“) i Zych (doskonały akt); inni są słabsi, jakkolwiek zawsze poprawni.

Estonja ma tylko jednego przedstawiciela w Salonie, Klasmana, ale z pracami bardzo dobrymi. Jedyny z Holandji, Berssembrugge, dał tym razem zabawkowe płaskorzeźby, uzyskane kopjowaniem z negatywu i przeźroczą równocześnie. Jedyny podobnie Hiszpan, Carbonell, ma obok rzeczy dobrych („Owce“), także przesadnie rozwiane („Katedra“); żałować należy, że brak tu Echague'a.

Godnie, mimo że nielicznie, reprezentują Francję dwa świetne nazwiska: Bauer (doskonała „Ulica“ i „Podwórko“) i Otthoffer (z grafiką rywalizujące przetłoki, chociaż niezawsze szczęśliwie barwne).

Z czterech autorów niemieckich, Lohra, Nartena, Pfeiffera i Raschdorffa interesują przede wszystkim prace pierwszego („Gotyk“) i trzeciego (dobra w ruchu „Główka“), świadczą bowiem, że fotografika w tym kraju nie uległa jeszcze doszczętnie nowej rzeczywistości.

Czwórka reprezentuje podobnie Szwajcarię; jest wśród nich znany artysta Aegerter, (dobra para nagich narciarzy), Burkhardt (doskonałe w sylwetach „Dęby“), Steiger i Polak z pochodzenia, Jasiński (pełen siły „Wieża zimowa“).

Jeden z obu artystów Szwecji, to

sławny na obu półkulach Lonnqvist, świetny w technice i w tonach w każdym swym obrazie, drugi zaś, to miłośnik techniki szkicowej w bromie, De Meyere.

Reprezentuje Węgry jedyny Wallner kilkoma poprawnymi bromami, a z Włoch jest również jedyny wystawca, znany już z licznych Salonów: Peretti (znakomite w tonach „Settecento“).

Amerykę południową reprezentuje tylko jedno, ale głośne, nazwisko Melitty Lang (doskonałe studia portretowe); północna natomiast obeszła Salon bardzo licznie. Wyszukane tytuły nadaje swym pracom Fleckenstein, nierówne prace ma Fraprie (dobry Przewoźnik“, pusta „Wiosna“) uznana wartość mają dzieła Gibbsa, nierówne są akty Gregga, niezbyt szczęśliwie dobiera barwy Keen, dobre studjum kostjumowe dał Keuneth, oryginalny, jest jak zawsze Koike i zbliżony doń Matsushita, nie dorównał Wieczorkowi swymi soplami Myszka, źle rozwiązał zadanie portretu podwójnego Peel, przeładowany i sztuczny jest Poundston, nowym prądem schlebia Ruziczka, bez wyrazu jest Schelke, nierówny w poziomie Tuckermann (dobre „Południe“ i naiwni „Spiskowcy“), a szereg „U. S. A.“ zamyka głośny na całym globie mistrz Thorek (pięć obrazów niezbyt starannie wybranych).

Oddawszy pierwszeństwo gościom, zajmijmy się teraz „domownikami“, którzy mi raczą wybaczyć, że wobec ciasnoty miejsca nie zdołam każdemu poświęcić tyle uwagi sprawozdawczej, na ile prace jego bezsprzecznie zasługują. Aby każdego oddzielnie poznać i odpowiednio ocenić, na to przeznaczone są wystawy indywidualne; w powodzi mnóstwa obrazów, które Salon obejmuje, zgubić się może łatwo niejedno dzieło o wartości nieprzeciętnej, ale nie reklamujące się zdaleka barwą, kontrastami lub rozmiarami.

Dyskusję nad tem, czy fotografika może być sztuką narodową, przecina za jednym zamachem dział polski w Salonie. Zapewne, że jak wśród innych narodów tak i wśród nas zdarzają się talenty niedostatecznie skryzalizowane, nie mające jeszcze własnej drogi i naśladujące różne kierunki obce; są to jednak osobniki nieliczne stosunkowo, a ogromna większość fotografików polskich kroczy stanowczo drogami nie tylko indywidualnie własnymi, ale zarazem wybitnie narodowymi.

Rdzennie polskim jest w swej twórczości zarówno mistrz Bułhak z całą plejadą uczniów starszych i młodszych, jak „samotnik“ Wieczorek, jak inny samotnik, Osterloff, jak Wański, Składanek i wszyscy inni, których nazwiska wypadaloby po kolei przepisać z katalogu Salonu.

Najliczniejszą z natury rzeczy grupę tworzy stolica. Obok artystów o nazwiskach już znanych i uznanych wziął w Salonie udział także zastęp talentów młodszych, lub może tylko stroniących dotychczas od występowania na wielkich wystawach. A więc był tam Banaś z dobrem w plastyce „Oknem“ i pustym „Fragmentem muru“, był Kozłowski z doskonałym „Trudnym krokiem“, dobrym „Portretem męskim“ ze świetnym modelem „Slepca“ i z przesadzoną w sile tonów niebem w „Krajobrazie“; był Kukowski z dobrym „Mostem“ i „Zachodem“, ale z niepokojem w „Światłach i cieniach“ i z przejawskrawionymi „Mandarynkami“. Była Lewicka z dobrą „Wiśką“ i słabszą „Sielanką“, był Lindelfeld z wadliwie obciętymi, lecz dobrymi pejzażami, był Marcinkowski z doskonałymi „Dachami“, nieco mdłą „Ciszą“ i niespokojnym „Zmrokiem“, był Mioduszewski z mocnymi we wyrazie „Opłotkami“, nieco pustym „Ogrodem“ i dwiema pracami, znanymi już z wystaw dawniejszych. Był dalej Rotenberg

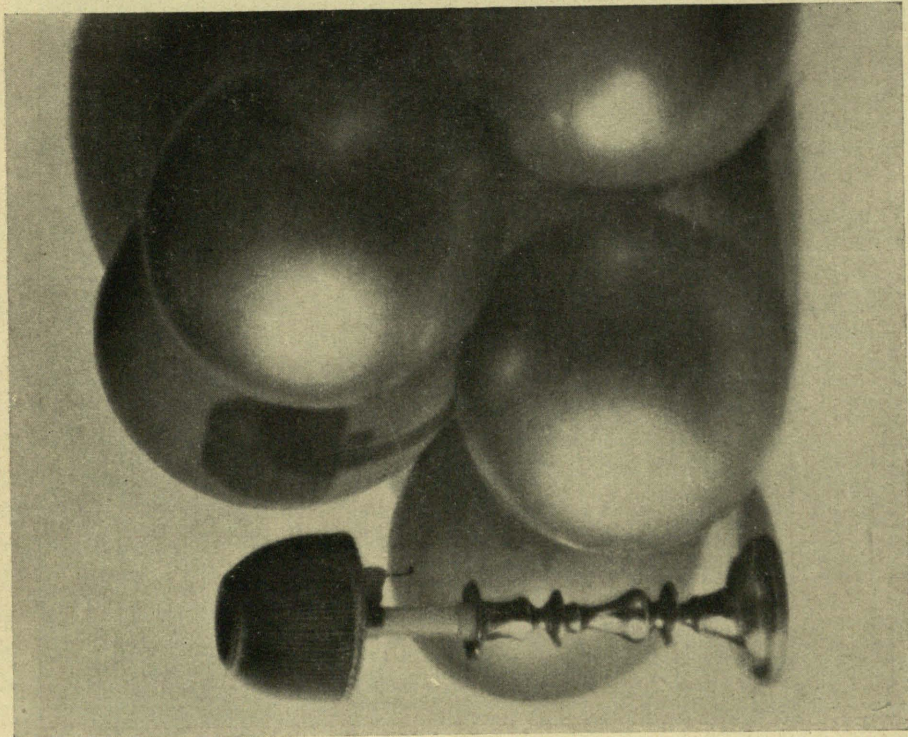
z dobrym „Profilem“ i pozbawioną motywu „Rudera“, był A. Sheybal z dobrą w perspektywie „Cerkwią“ i okruczowym „Płotem“, był Składanek ze znakomitym „Motywem z Kazimierza“, ze słabszą motywowo „Wenecją“, nieco szarym „Pejzażem“ i z eksperymentem przetłaczania na szary papier portretu. Był Stalony-Dobrzański z dobrą „Zimą“, „Chmurami“ i „Helem“, ale niespokojną „Doliną“, a równocześnie miał swą wystawę indywidualną w sali „Polskiego Twa Fotograficznego“; był „taternik“ Sunderland, był Szporek z motywami „małymi“ (Papuzka, Abażur), był Świerkowski z dobrem „Śpiącym Dzieckiem“, był Węclawski z dobrymi zdjęciami nocnymi (najlepsza „Noc jesienna“) i dwumotywowym „Saneczkowaniem“, był Wieczorek z dobrym „Śniegiem“ i niezbyt korzystnie wybranym „Motywem zimowym“, był Zagrodzki ze studjami w różnych kierunkach, była Żelisławska z nieuchwytnym kwiatkiem, po który sięgają ręce, było wielu innych, których tu wyliczać nie sposób.

Drugą z liczniejszych grup tworzyło Wilno. Oprócz — rozumie się — Bułhaka (wspaniałe „Misterjum leśne“ i świetny „Zakątek“) był Hermanowicz, był Kruszyński (dobra „Bretanja“ i jeszcze lepsze „Po burzy“), był Lewandowski, Różnowski, Tyman i Wierzbicka, w osobliwy sposób tytułująca swe prace („Madonna w sleepingu“: zwykły portret kobiety, i „Zaloty“: portret parobczaka).

Niewiele ustępowała tamtej liczebnością grupa krzemieniecka: Berger, Gronowski (doskonale „Pod światło“), Rydzewski (niezbyt zrozumiała tematywa „Noc“), St. Sheybal (dobre w masach „Po burzy“ i niezbyt jasna w wyrazie „Melancholja“), Smerecki (niespokojna „Zima“), Sokołowski i Trylski (niejasny „Promień“).

Dorównywała jej grupa lwowska,

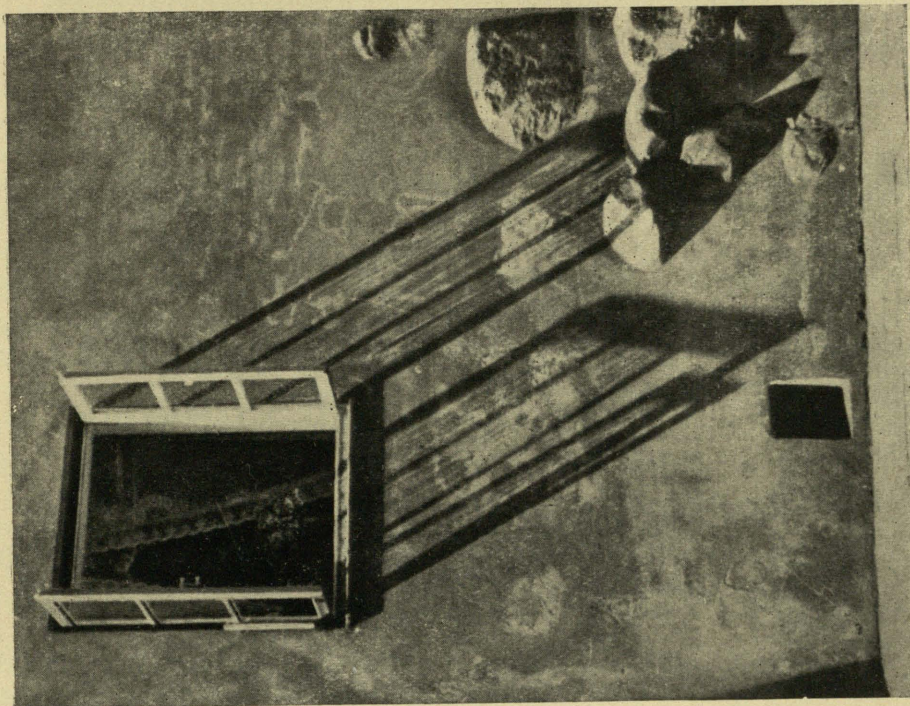




KULE  
(chl. br.)

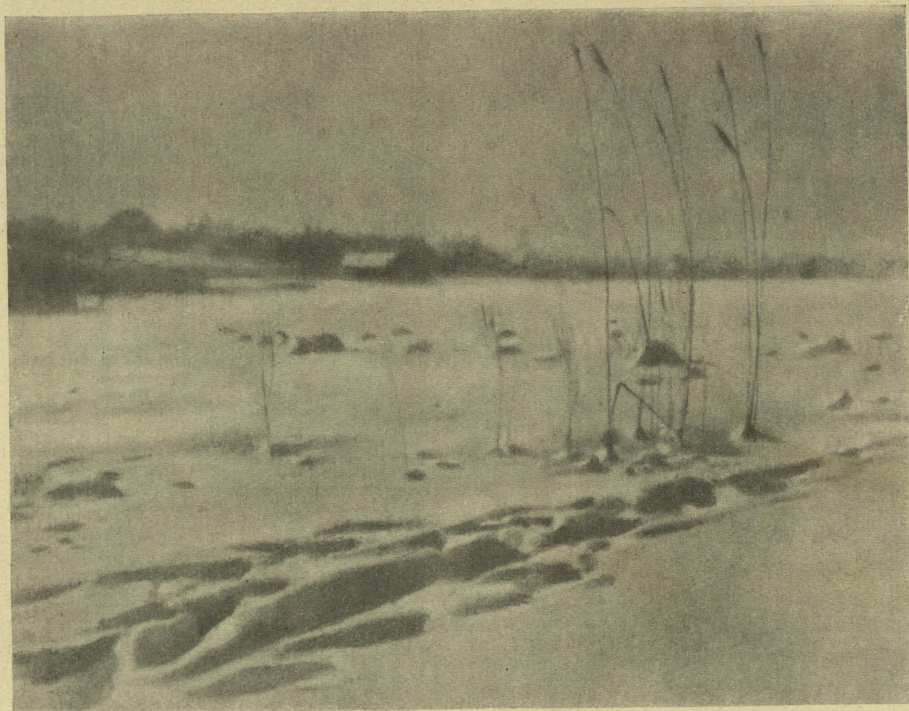
Ronald Rigby F. R. S. P.  
St. Annes-on-the-sea (Anglja)

Z V Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce od 30.IV do 31.V. 1951 r.



Alfred Banas  
Warszawa (Polska)

OKNO  
(br.)



ŚLADY NA ŚNIEGU  
(bromolej)

Jaroslav Krupka  
Praha (Czechosłow.)



WILEŃSKI DRAPACZ NIEBA  
(br.)

Stanisław Bochnig  
Grudziądz (Polska)

w Feldkirchen obok stolicy Bawarii fabryka papieru gumowego firmy Höchheimer i Sp. Fabryczny wyrób papieru pod gumę jest do pewnego stopnia absurdem, świadcząc o zupełnym niezrozumieniu zalet i korzyści, jakie sposób gumowy przedstawia jako środek techniczny dla fotografii obrazowej. Papier Höchheimera miał być konkurentem artigue'owskiego a ponadto odegrać prawdopodobnie wśród amatorów taką samą, wysoce popularną rolę, jaką odegrały w swoim czasie Kodaka aparaty do zdjęć a zwłaszcza błony zwijane, które można było „ładować do aparatu w pełnym świetle dziennym“...

Najmniej zwolenników pozyskał sposób gumowy w Ameryce, gdzie musiał toczyć poważną walkę z planotypją i papierem bromosrebrowym, dwiema do dziś dnia ulubionymi technikami naszych antypodów, w których — przyznać trzeba — dokonują rzeczy zdumiewających.

Do Polski, a raczej zaboru austriackiego, gdyż z pozostałych zaborów nie mam ścisłych wiadomości, przedostał się sposób gumowy w swej doskonalszej formie, jako guma wielopokładowa, wraz z wędrowną wystawą wiedeńskiego „Kamera-Clubu“, sprowadzoną do Lwowa przez ówczesny „Klub Miłośników Fotografji“ i pomieszczoną w prywatnym salonie Latoura (naprzeciw kościoła OO. Jezuitów) w zimie roku 1900/1901.

Wiadomości teoretyczne posiadało wielu lwowskich amatorów już i przedtem z czasopism fotograficznych; zwyż wspomniana wystawa, zawierająca kilka gum, między innymi Henneberga i Davida, dała nam bezpośrednio impuls, by przejść do praktyki.

Bawił podówczas we Lwowie znakomity gumista, kapitan Ludwik David, autor znanych dziś powszechnie i cenionych dzieł fotograficznych; był gościem u mnie w domu i jemu

szczególnie zawdzięczam, że przełamałem szybko lęk przed trudną techniką i wziąłem się do gumy. Ponieważ rysem mego charakteru jest pewna pedanterja, więc i tu postanowiłem, wbrew namowom Davida, rozpocząć przyswajanie sobie nowej techniki od gumy jednopokładowej, jako chronologicznie pierwszej.

Pewnego wieczora posmarowałem więc mieszaniną naczulającą żelatynowany papier „Ingres“ i wystawiłem pod negatywem na oknie wraz z kopjometerem. Byłem wówczas bardzo zajęty sporządzaniem inwentarza w moim interesie, który to inwentarz, aby był jakotako prawdziwy, uskuteczniałem przy pomocy jednego z współpracowników dniem i nocą, ze względu na znaczny ruch w towarze. Zabsorbowany tą czynnością zapomniałem o gumie i dopiero na trzeci dzień, spożywając obiad, spostrzegłem kopjoramę, smutnie na oknie stojącą. Zdjąłem ją więc i wieczorem, udając się na spacer, wypłukałem papier z dwuchromianu i pozostawiłem go warstwą ku spodowi w czarce z czystą wodą. Na drugi dzień rano z pewną emocją wyjmowałem papier z czarnej od farby wody. Któż opisze moje zdumienie, gdy ujrzałem przed sobą obraz gumowy, pierwszy w życiu, gumę jednopokładową ale tak doskonałą, że i we wielopokładowej, nie mógłby motyw piękniej wypaść. Bogactwo tonów, siła, plastyka a przytem to wytworne, subtelne, dzięki „Ingresowi“, ziarno! Była to najudatniejsza guma jednopokładowa, jaką kiedykolwiek sporządzić zdołałem.

Odtąd pilnie studjowałem technikę gumową i niebawem przystąpiłem do gumy wielopokładowej.

Równocześnie niemal rozpoczął swoje studja nad tą techniką Świtkowski. Byliśmy pierwsi, którzy publikowali swoje spostrzeżenia w ówczesnym czasopiśmie „Wiadomościach Fotogra-

ficznych". Już w roku 1902 na wystawie lwowskiej wzięły pierwszą nagrodę gumy Joachima Traczyka a w rok później obesłaliśmy wystawę lwowską swymi gumami wielopokładowymi: Świtkowski i ja. Przez długi szereg lat, przerwany wybuchem wojny światowej, była to jedyna technika, jaką się w celach foto-

grafji obrazowej stale posługiwałem; później, po wojnie uległem i ja pędowi do wygody i przerzuciłem się na bromolej, wyłącznie ale nie na długo, gdyż w ostatnich czasach powróciłem do gumy wielopokładowej i przyznam się, z prawdziwym, odświeżonym wojną zapalem.

### B.

#### Zasada i Streszczenie Toku Postępowania.

Papier powleczony mieszaniną dwuchromianu, gumy i farby, suszy się w ciemności i wystawia pod negatywem na działanie światła dziennego. Pod jego wpływem przechodzi dwuchromian pod przezroczystszymi częściami kliszy w brunatny tlenek chromowy, który tworzy z gumą związek chemiczny, pozbawiając ją rozpuszczalności w wodzie. Gdy po naświetleniu wypłuczemy papier w wodzie, rozpuści się guma, niezmienną pod kryty-

mi częściami negatywu, wraz z tkwiącą w niej farbą, ukazując czystą biel papieru — podczas gdy w miejscach naświetlonych pozostanie na papierze wraz z farbą, tworząc obraz pozytywny z danego negatywu. Obraz taki można utworzyć z jednej albo też kilku warstw gumy z farbą, jedna na drugiej i dla tego rozróżniamy dwa sposoby: gumę jednopokładową i wielopokładową, dające wyniki niejednakowe, a wymagające odmiennej techniki.

#### A Guma jednopokładowa.

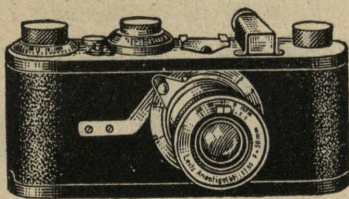
Przy świetle sztucznym lub silnie przyćmionem dziennym powlekamy klejowaną powierzchnię papieru, przyciętego do rozmiarów negatywu, mieszaniną naczulającą zapomocą płaskiego pędzla szczecinowego i wyrównujemy lintownikiem tak, aby całą powierzchnię papieru pokryć jednolitą, równomierną warstwą barwika, bez nierówności, bez smug czy plam. Mieszanina naczulająca zawiera w sobie wodny roztwór gumy akacjowej czyli arabskiej jako koloid, jako medjum wiążące cząsteczki barwika, jako tę substancję, której zawdzięczamy właściwie obraz późniejszy — kwaśną sól chromową, a więc dwuchromian potasowy, sodowy lub amonowy, jako związek chemiczny, który przez rozkład swój na świetle dziennym pozbawia lokalnie gumę rozpuszczalności w wodzie oraz barwik, w postaci ciężkich farb ziemnych czyli ugrowych, które, pozostając

na papierze w nierozpuszczalnych partiach gumy, uwidoczniają dopiero obraz..

Stosunek ilości gumy do dwuchromianu jest tu czynnikiem bardzo ważnym; od właściwego utrafienia go zależy w niemałym stopniu możliwość dojścia do skutku obrazu po jednokrotnym, jedynym naświetleniu. Papier naczulony suszymy w ciemności możliwie jaknajszybciej, ewentualnie przyspieszamy schnięcie zapomocą niezbyt znacznego podwyższenia ciepłoty, sztucznego przewiewu (wentylatora) lub środków chemicznych, chłonących wilgoć (topiony chlorek wapniowy).

Suchy bezwzględnie papier zakładamy przy sztucznym świetle pod negatyw, do kopjoramy, warstwą barwika ku warstwie żelatynowej, i umieszczamy kopioramę w jasnym, bezpośrednim świetle dziennym, rozprószonym, a więc nie w słońcu. Ponieważ stopień

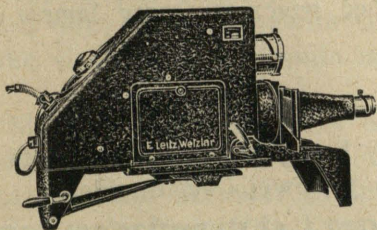
# Leitz



**NOWOŚĆ!** **NOWOŚĆ!**  
**LEICA**  
**Z WYMIENNYMI OBJEKTYWAMI**

1. Obiektyw wzorcowy (standard)  
„Elmar“ 3,5 F=50 mm
2. Obiektyw rozwartokątny  
„Ekurz“ 3,5 F= 35 mm
3. Teleobiektyw  
„Efern“ 4,5 F=135 mm
4. Obiektyw o dużej jasności  
„Hektor“ 2,5 F=50 mm

Obiektywy te mogą być przystosowane do  
każdej kamery „Leica“ Leitz'a.  
Prospekty i cenniki gratis.



**Ostatni wyraz techniki.**

1. Jednolampowy EPIDIASKOP TYPU Vh  
z WENTYLATOREM ochładzającym, 4-ma  
REFLEKTORAMI i AUTOMATYCZNEM  
przestawieniem z projekcji episkopowej  
na przezroczową.
2. DWULAMPOWY Epidjaskop typu Vm  
z dużym WENTYLATOREM ochładzającym  
Prospekty gratis.

**ERNST LEITZ** zakł. opt. **WETZLAR**  
REPREZENTACJA NA POLSKĘ  
Warszawa, Chmielna 47 a, m. 5.  
Telefon 113-78.

# PERUTZA

blona LEICA-SPEZIALFILM

znana ze swej

nadzwyczajnej wrażliwości na barwy

oraz

**idealnie drobnego ziarna**

dostarczana jest obecnie również jako

**całkowicie pozbawiona  
wady odbłasku**

(dzięki dodatkowej warstwie brunatnej)  
pod nazwą

**PERUTZ-Leica-Spezialfilm-Antihalo** oraz

**PERUTZ-Spezial-Fliegerfilm-Antihalo**

Następną nowością jest:

**Kolejne numerowanie poszczególnych  
zdjęć**

na brzegu wstęgi w ściśle odmierzonych  
odstępach



Do nabycia

w składach przyborów fotograficznych

Jeneralne Przedstawicielstwo na Polskę::

DOM HANDLOWY

**A. GANZ**

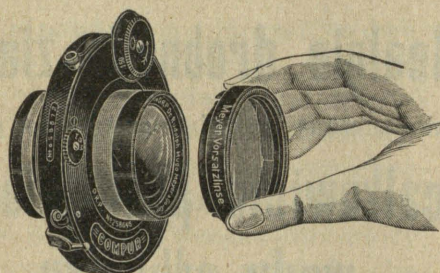
WARSZAWA, Przeskok Nr. 2.



# Meyer

## Soczewki nasadkowe

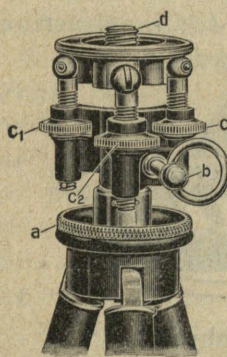
do przedłużania i skracania ogniskowej.



Nadają się do wszelkich obiektywów bez względu na ich pochodzenie.

# Meyer

## Uniwersalna głowa do trójnoga



Idealny środek pomocniczy do zdjęć na trójnogu.

Mocny i pewny.

Odpada nudne poprawianie postawy trójnoga.

Umożliwia łatwe i szybkie przekręcanie i pochylenie kamery; RM. 12.

SPECJALNY KATALOG 83  
BEZPŁATNIE!

Optyczno - Mechaniczny Zakład  
Przemysłowy

**HUGO MEYER & Co.,**  
**GÖRLITZ IN SCHLESSEN**

# „ALFA”

≡ PŁYTY, PAPIERY ≡  
≡ I CHEMIKALJA ≡  
≡ FOTOGRAFICZNE ≡

do zdjęć na wolnym powietrzu:

**EXTRA-RAPID, ORTOCHROMATYCZNE, ORTO-ANTHALO,**

do zdjęć w altanie fotograficznej:

**ULTRA-RAPID, PORTRETOWE, OMEGA,**

do zdjęć wieczorem przy lampie elektr.:  
**OMEGA.**

Papiery Fotograficzne dla fotografii zawodowej i amatorskiej:

**ALFAGAZ, ALFAPORT, ALFABROM.**

Do bezpośredniego barwienia odbitek na papierze „Alfaport“ najlepszy jest

**„T I O L“**

Wyroby „ALFA“ są do nabycia w każdym składzie artykułów fotograficznych. Tamże cenniki i druki oraz

„Nowości Fotograficzne“ Nr. 5 (1931 r.)

naświetlenia jest tu ważnym czynnikiem, istotnie miarodajnym dla końcowego wyniku, należy go utrafić idealnie przy pomocy kopjomierza, niezbędnego i dlatego, że powstający w świetle dziennym pod negatywem obraz z nadtlenu chromowego jest zbyt słabo wśród warstwy barwika widoczny, by można czas naświetlenia oznaczyć z jego wyglądu i wyrazistości. Nie mając jednak, prócz doświadczenia, którego nie od razu się nabywa i na którym polegać nawet staremu praktykowi niebezpiecznie, żadnej innej wskazówki do oznaczenia stopnia naświetlenia, powinno się już przy przykrawaniu papieru przed naczulaniem poświęcić większy kawałek, aby móc odciąć dwa niewielkie skrawki i tych użyć do bezwzględnie pewnego oznaczenia czasu naświetlenia, najodpowiedniejszego do uzyskania takiego charakteru fotogramu gumowego, jaki uznaliśmy za właściwy.

Próbne te skrawki po naświetleniu z kopjomierzem wywołujemy zupełnie tak samo, jak później obraz wielki. Dadzą nam więc najpewniejszą wskazówkę w obliczeniu stopnia naświetlenia.

Skopjowawszy właściwy papier do tego samego stopnia kopjomierza, jaki wskazały nam skrawki próbne, przystąpimy natychmiast do t. zw. „wywołania“ obrazu, polegającego na splukaniu wodą warstwy rozpuszczalnej gumy z farbą ze wszystkich miejsc, na których czyto doszczętnie czy też częściowo splukać ją zamierzamy.

W tym celu wkładamy papier wyjęty z kopjoramy do zimnej wody, której zadaniem będzie: wyeliminowanie z warstwy i z włókna papierowego resztek nierozłożonego na świetle żółtego dwuchromianu oraz rozmiękczenie całej warstwy do tego stopnia, aby mechaniczne środki, stosowane przy wywołaniu obrazu, mogły gumę i far-

bę usunąć z miejsc, gdzie jej nie potrzeba.

Zapomocą środków trących o powierzchnię papieru w rozmaitym stopniu t. zn. bądźto łagodnie i delikatnie, bądźteż brutalnie i energicznie, wydobywamy na jaw obraz, utworzony z farby i mniej lub więcej nierozpuszczalnej gumy. Doborem stopnia energii tarcia tych środków, krótszem lub dłuższem ich stosowaniem oraz działaniem na poszczególne części obrazu, jesteśmy w możności wydobywania każdego zamierzonego efektu, poprawy względnie zmiany wartości każdego tonu z osobna, nadania fotogramowi gumowemu największego podobieństwa do artystyczno-optycznego obrazu, jaki w nas dany motyw wytworzył. Ziarno papieru, jego stopień klejowania oraz sposób, w jaki zastosowaliśmy poszczególne, odmiennie działające, środki wywoływania, położą na rezultującym fotogramie swe bardzo wyraźne piętno. Dlategoteż gruntowne zapoznanie się z tymi czynnikami i świadome celu ich stosowanie będzie nieodzownym warunkiem suwerennego opanowania techniki gumowej, gdyż tylko wówczas mamy rękę wolną a nieskrepowaną i to podwójnie, bo raz niedomaganiem materiału do zdjęć, a powtóre trudnością samej techniki gumowej.

Guma jednopokładowa, właśnie dlatego, że cały obraz ze wszystkimi koniecznymi tonami, tworzy się raz jedyne, jedynym pokładem gumy z farbą, przez jedno jedyne naświetlenie, piętrzy przed posługującym się tą techniką najwyższe trudności — trudności, których niejednokrotnie, zależnie od motywu, wogóle pokonać niepodobna.

Zapomocą jedyne go pokładu można skalę tonów skrócić, natomiast nie można jej ani przedłużyć ani chociażby zidentyfikować ze skalą negatywu — stanowi to rys charakterystyczny gumy jednopokładowej, gdzie warstewka gu-

my z farbą, mająca utworzyć wszystkie konieczne tony na fotogramie, jest wielokrotnie cieńsza niż n. p. warstwa żelatyny barwikowej na papierze pigmentowym. Ta krótkość skali, o ile z jednej strony stanowi jedną z największych zalet gumy, o tyle z drugiej strony wymaga motywów szczególnych, gdzie charakterystyką nastroju będzie jedna tylko grupa tonów sąsiadujących, a więc niewiele między sobą się różniących. Takie motywy znajdują w gumie jednokrotnej idealną technikę, ale tem wyższe postawią zadanie twórcy w rozwiązaniu kwestji, którą grupę tonów sąsiednich wybrać celem najtrafniejszego scharakteryzowania nastroju.

W dalszym ciągu nie można pominąć innej wielkiej trudności, natury czysto technicznej. Jeden jedyny pokład gumy, naświetlony do pewnego stopnia, można właściwie uważać równocześnie za dobrze skonjowany, przekopjowany i niedokopjowany. Gdybyśmy po bardzo krótkim płokaniu w wodzie przystąpili za rychło do obrabiania powierzchni papieru środkami niezbyt energicznymi, odnieśliśmy, wskutek oporu, jakiego działaniu tych środków przeciwstawiłyby wszystkie części obrazu, wrażenie, że obraz prześwietlony. Fotogram taki nosiłby na sobie charakterystyczne cechy prześwietlenia. Jeżeli natomiast płukanie w wodzie przed użyciem środków wywołujących umyślnie nazbyt przeciągniemy, to przy wołaniu, nawet słabo trącymi środkami, spłynie guma z farbą z większości jasnych tonów obrazu, fotogram sprawi wrażenie, jakoby był wybitnie niedoświetlonym.

Zachowanie więc właściwego stopnia, do jakiego powinna napećnić wodą warstwa gumowa przed rozpoczęciem wołania, jest również miarodajnym dla końcowego efektu, ale też i niemal nieuchwytnym. Do tego przyczynia się jeszcze okoliczność, że właści-

ciwie dla uzyskania najszerszej skali tonów korzystnym byłoby, aby jaśniejsze półtony prześwietlić a ciemniejszych niedoświetlić, co jest oczywiście niemożliwe.

Nie pozostanie więc nic innego jak traktować a priori wszystkie jasne tony środkami najłagodniej trącymi zaś ciemne energicznymi, co przedstawia znowu trudności, o ile motyw nie jest bardzo w linjach i płaszczyznach uproszczony.

Z tych rozmyślań wynika, że gumę jednowarstwową porównać można bardzo słusznie z akwarelą, która, jak wiadomo, wymaga pewnych zdolności prestidigitatorskich, musi być wykończona „à la prima“, mokre w mokrem i wówczas tylko dać może tę powiewność, świeżość, soczystość, to zlewanie się ze sobą poszczególnych tonów i barw, jednym słowem tę świetność, jaką podziwiamy na dziełach akwarelistów wirtuozów angielskich, holenderskich, włoskich i naszego mistrza Fałata.

Tymi samymi zaletami powinna się odznaczać i guma jednopodkładowa. Dość spojrzeć na niezrównane fotogramy gumowe słynnego francuskiego artysty Demachy'ego. Tę samą świeżość, powiewność, soczystość, właściwą najlepszym akwarelom, odnajdziemy i tu na pierwszy rzut oka. — — —

Po wywołaniu i wysuszeniu fotogramu gumowego przystąpić należy do ostatecznego wykończenia go. Jeżeli barwa farby użytej do mieszaniny naczulającej była czarna, brunatna lub pokrewna, to stosowanie kąpeli oczyszczającej będzie zbyteczne, gdyż brunatne tlenki chromu, tkwiące w cieniach i głębszych półtonach, nie wpłyną niekorzystnie na te odcienie barwne; o ile natomiast obraz utworzymy z barw wybitnie zimnych: niebieskawej, fioletowej lub pokrewniej, kąpiel taka okaże się niezbędną, ze względu na nieskazitelną odcienia barwnego. Przytem

przyjąć wypada, że resztki nierozłożonego dwuchromianu, barwiące po naświetleniu papier cały na żółto, zostały przez płukanie papieru przed wołaniem dostatecznie usunięte.

W kąpieli oczyszczającej rozluźnia się warstwa, tworząca obraz, tak dalece, że można i teraz jeszcze dokonać drobniejszych poprawek lokalnych przy pomocy pędzli rozmaitej wielkości, o sztywniejszym lub miększym włosie.

Po kilkakrotnym przepłukaniu w wodzie i gruntownym wysuszeniu wypadnie się jeszcze zastanowić, czy fotografomowi pozostawić obecną wytwor-

oną matowość powierzchni a zadowolnić się siłą cieni mniejszą z powodu pogłębienia się farb ziemnych w warstwę koloidu — czy też nadać mu mniejszy lub większy połysk a temsamem wzmocnić głębokość tonów. W drugim wypadku powlekamy powierzchnię obrazu jakimkolwiek lakierem żywicznym lub słabym wodnym roztworem gumy.

O ile na gotowym fotogramie ukażą się tu i ówdzie drobne plamki i punkciki jasne lub białe, pokryć je wypadnie odpowiedniego odcienia barwnego akwarelową farbą zapomocą kończącego pędzla.

### B. Guma wielopokładowa.

Jak sama nazwa wskazuje, tworzy się tu obraz ostateczny z kilku pokładów gumy z farbą. Jest to moment charakterystyczny dla tej techniki — od niego zależy nie tylko odmienny wygląd fotogramu gumowego ale i sposób przygotowania papieru oraz budowania obrazu.

Jeżeli w gumie jednowarstwowej jednym jedynym pokładem farby zmuszeni jesteśmy oddać skalę tonów, konieczną dla danego motywu, to tutaj, w gumie wielokrotnej, służy każdy poszczególne pokład do odtworzenia pewnej grupy tonów sąsiednich. Ponieważ pokładów jest kilka, a więc i grup tonów będzie kilka, czyli, że w rezultacie na gotowym fotogramie znajdzie się skala tonów o wiele bogatsza.

Z powodu znacznie większej odległości tonu najjaśniejszego od najciemniejszego, przystępne będą dla tej techniki motywy o tak rozległej skali tonów, że żaden wogóle inny sposób pozycyjny nie zdołałby jej ani w przybliżeniu w całości odtworzyć. W praktyce nigdy atoli nie zrobimy pełnego użytku z tej zalety sposobu technicznego, a to dlatego, że zadaniem fotogramu gumowego będzie zawsze działanie

dekoracyjne, szerokie, działanie akordem, zestrojonym z kilku dominujących w danym nastroju tonów, oczywiście w każdym wypadku najcharakterystyczniejszych. Natomiast ta rozciągłość całej skali tonów pozwoli w danym wypadku wybrać właśnie krańcowe tony skali do idealnego scharakteryzowania pewnych rodzajów oświetlenia, n. p. bezpośrednim światłem słonecznym, przez dobór dwóch, trzech lub czterech pokładów, z których jeden lub dwa wytworzą sąsiednie tony najjaśniejsze, zaś inne sąsiadujące ze sobą tony na przeciwnym krańcu skali, t. j. najciemniejsze z rozmyślnym więc pominięciem całego środka skali tonów, który fotografia — jak wiadomo — w porównaniu do naszego narządu wzrokowego nie słychanie przesadza i rozciąga. Tego również nie zdołalibyśmy dopiąć żadną inną techniką sporządzania pozytywu prócz przetłoku dwumatrycowego. Wskutek faktu, że w najgłębszych cieniach znajdzie się na gumie wielokrotnej kilka warstw farby, cienie te wystąpią z nadzwyczajną siłą, nadającą fotografomowi szczególną plastykę, jakiej brak gumie jednowarstwowej, utworzonej z jednego

pokładu farby, i to z powodów technicznych niezbyt w barwik obfitującego.

Ze względu, że musimy pozostawić sobie zupełną swobodę w stosowaniu podczas wołania każdego pokładu środków rozmaicie energicznie o powierzchnię papieru trących, a więc i najenergiczniejszych, które zatem mogłyby nadweryżyć powłokę kleju, jakim fabrycznie zatkano włókno papierowe, przeto musimy papier, przeznaczony pod gumę wielowarstwową, klejować w sposób odmienny. Na odartym lokalnie, wskutek zastosowania energicznych środków wywołujących, z warstwy klejowej papierze, wniknąłby następny pokład gumy z farbą we włókno papierowe tak głęboko, że miejsca te oparłyby się w następstwie działaniu wszelkich, choćby najenergiczniejszych środków wywołujących.

Przygotowanie więc papieru będzie tu odmienne. Ponieważ przy kopiowaniu kilku pokładów kolejno, zależy na zachowaniu ostrości konturów obrazu, będziemy więc musieli poświęcić szczególną uwagę wyborowi papieru. Gdyby bowiem papier był nieodpowiedni, t. zn. zmieniał wymiary po każdym poszczególnym namoczeniu i wysuszeniu i to w sposób niejednakowy, koniecznym następstwem byłoby przesunięcie się konturów na obrazie przy każdym pokładzie, gdyż zmieniony w rozmiarach papier nie kryłby się z konturami negatywu.

Z tej samej racji należałoby koniecznie zaopatrzyć brzegi negatywu i papieru znaczkami kontrolnymi, które wypadnie uzgodnić przed naświetlaniem każdego pokładu.

Skład mieszaniny naczulającej i sposób naczulania nie różnią się w niczym od gumy jednopokładowej z jedynym wyjątkiem t. zn. w ilości farby. Zawar-

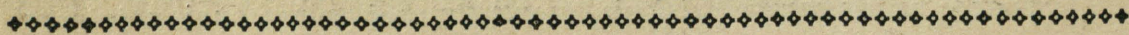
tość barwika musi stosować się ściśle do przeciętnej siły tej grupy tonów, którą danym pokładem mamy utworzyć. Töne jasne tworzą się z małej, ciemne z większej ilości farby, przyczem jednakowoż liczyć się musi z wzmacnianiem wszystkich tonów ku ciemnemu krańcowi skali w miarę przybywania pokładów.

Poszczególne pokłady naświetla się i wywołuje w takisam sposób jak przy sporządzaniu gumy jednowarstwowej, przyczem zacząć możemy budowę obrazu bądźto od tonów najjaśniejszych (pokłady „lazurowe“), bądź też najciemniejszych (pokłady „siły“), albo wreszcie i od środka skali tonów (pokłady „półtonowe“).

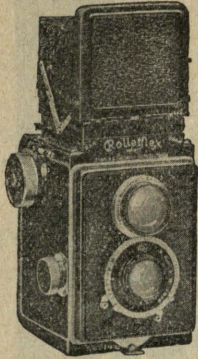
Stosunek gumy do dwuchromianu można we wszystkich pokładach zachować tensam a zmieniać tylko stopień naświetlenia — albo też, zachowując stopień naświetlenia identyczny, zmieniać czułość warstwy poszczególnych pokładów zwiększaniem ilości gumy lub przeciwnie dwuchromianu. — Dwuchromian jest czynnikiem, potęgującym czułość mieszaniny oraz dającą miękkie, łagodne przejścia między tonami na fotogramie, zaś przewaga gumy obniża czułość i sprowadza przejścia gwałtowane, poobrywane, twarde. Zależnie więc od woli, od zamierzeń, można będzie zastosować raz taki to znowu odmienny skład mieszaniny naczulającej.

Po wywołaniu każdego pokładu obraz niekompletny musi doskonale wyschnąć, zanim wolno przystąpić do tworzenia następnego pokładu. Przy każdorazowym zakładaniu naczulonego, wyschniętego papieru pod negatyw, zwrócić wypadnie szczególną uwagę na skongruowanie znaczków kontrolnych negatywu i papieru.

C. d. n.



## Tylko aparat ROLLEIFLEX



posiada oddzielną kamerę celowniczą z bardzo jasnym obiektywem celowniczym 1:3,1, połączoną z powiększającą lupą. Obraz na matówce jest wyjątkowo przejrzysty, jasny i widoczny nawet podczas wykonywania zdjęcia. „Nastawianie na ostro” odbywa się prawie automatycznie z błyskawiczną szybkością.

## Takim jest ROLLEIFLEX

aparat do błon zwojowych, dla szybkich zdjęć migawkowych, bez statywu, przy wszelkiej pogodzie, o każdej porze roku.

Aparat ROLLEIFLEX ma więcej zalet, niżby się tego, sądząc z ceny tego aparatu, można było spodziewać.

Z Tessarem 4,5 lub 3,8.

Prospekty B 79 bezpłatnie.

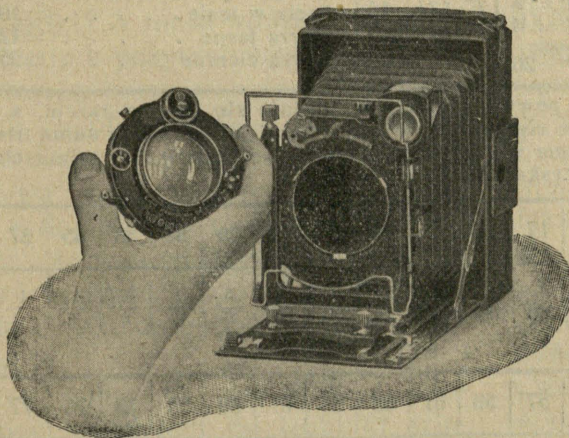
**FRANKE & HEIDECKE, Branschweig**

Zastępstwo na Polskę: MAREK GARFINKIEL, Warszawa, Chmielna 47 a.

Do zdjęć domowych,  
jesiennych i zimowych  
nadaje się najlepiej

# Certotrop

z obiektywem 4,5 - 3,5 - 2,9!



Jasne obiektywy wysokiej jakości (f 2,9 jest 2 1/2 razy silniejszy niż 4,5) pozwalają na krótkie zdjęcie migowe nawet w najgorszych warunkach świetlnych. Łatwa wymienność migawki i obiektywu pozwala na wygodne używanie różnych obiektywów specjalnych. Kasety do przykładania, łamana czołówka, specjalne zawiasy i wiele innych urządzeń, oto zalety tej kamery.

**JEST TO WIĘC MODEL DLA ZNAWCÓW!**

Świeżo wydany katalog bezpłatnie na żądanie.

Zastępstwo na Polskę: MAREK GARFINKIEL,

Warszawa, Chmielna 47 a

## CERTO-KAMERA-WERK

DRESDEN — ZSCHACHWITZ 15 .

**Hauff** Filmy  
Płyty

Wywoły-  
wacze Papiery

**LEONAR**

101  
**HAUFF LEONAR A.G. WANDSBEK**

TABELKA NAŚWIETLEŃ NA CZERWIEC.

Pora dnia	Stan pogody	Czułość płyt lub błon	Przystosna objektywu	Przedmiot zdjęcia
Godz. 5-6=10	białe chmury =0	24° Sch = 0	F: 1,8= 0	chmury i morze . . . . . =0-2
6-7=6	słońce . . . . . =1	23° Sch = 1	F: 2,5= 2	architektura, śnieg . . . . . =4-6
7-8=3	lekkie zachmu- rzenie . . . . . =2	22° Sch = 2	F: 2,9= 3	szerokie ulice, place . . . . . =6
8-9=1		21° Sch = 3	F: 3,5= 5	ciasne, ciemne uliczki . . . . . =8
9-15=0		20° Sch = 4	F: 4,5= 7	widoki dalekie, bez przedpola . . . =4
15-16=2	ciemne chmury =4	19° Sch = 5	F: 5,5=10	widoki z ciemnym przedpołem . . =6
16-17=4	deszcz . . . . . =6	17° Sch = 7	F: 6,8=11	osoby pod gołym niebem . . . =7-9
17-18=7		15° Sch = 9	F: 7,7=12	" w pokoju blisko okna =12-14
18-19=12		13° Sch = 11	F: 9,0=13	" " " dalej od okna =16-20
		autochromy z filtrem =26	F: 12,5=16	zdjęcia w lesie . . . . . =10-25
			F: 18 =19	wnętrza jasne . . . . . =12-20
			F: 25 =22	wnętrza ciemne . . . . . =25-40

Cyfry (tłustym drukiem), zawarte w każdej z powyższych rubryk, dodaje się kolejno razem, a sumę ich (lub sumę bezpośrednio wyższą) odszukuje się poniżej (w drugiej tabelce). Pod każdą sumą (tłustym drukiem) podany jest dokładny czas naświetlenia w częściach sekundy, sekundach, lub minutach, potrzebny do uzyskania dobrego zdjęcia.

Suma	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39
czas naświetl.	1 9.000	1 6.000	1 4.000	1 2.500	1 1.500	1 1.000	1 600	1 400	1 250	1 150	1 100	1 75	1 50	1 25	1 15	1 10	1 8	1 5	1 2	1
c z ę ś ć s e k u n d y																				
Suma	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61	63	65	67	69	71	73	75	77	79
czas naświetl.	1½	2	3	5	8	12	20	40	1	1½	2	3	5	8	12	20	40	1	1½	2
s e k u n d										m i n u t						g o d z i n				

## GUMA UCIŚNIONA

(Odpowiedź na artykuł p. Inż. M. Dederki, p. t. „Brom w ofensywie“ — „Fotograf Polski“ Nr. 3 — 4/1931.).

Biedactwo kochane! Piękna technika gumowa gnieciona przez brom! Broni się w osobie p. Inż. Dederki conajmniej tak, jakby brom się zawiązał na biedną gumę i postanowił ją usunąć z powierzchni ziemi. A tymczasem część znaczną problemu sprowadzić można do faktu, że guma, jak była szlachetna, tak nią jest, podczas, gdy dawny podły brom dzięki postępom techniki ostatnich lat uszlachetnił się ogromnie. — I nad czym tu płakać — nad tem, że technika wykazuje postęp i że w tych postępach nie pyta się o zdanie, ni pozwolenie gumistów? Ależ tu rządzą przecież prawa walki o byt! Byt techniki gumowej nie został ani na chwilę zachwiany, ale za to prawa do życia bromu wzmocniły się pierwszorzędnie i — co ciekawsze — łatwą na pozór technikę powiększania uczyniły trudniejszą, niż się to niejednemu zdaje. Bo sprawa tworzenia komplikuje się zawsze ze wzrostem środków wyrazu, — a tych bromowi przybyło wiele. Jeśli tedy brom tak zwycięsko walczy o swój byt, to jest jego wina? A może właśnie zaleta, tlómacząca się żywotnością tej techniki? A może właśnie winą innych technik pozytywowych jest to, że od pewnego czasu stanęły na pewnym punkcie i obecnie całą siłą dążą do zmechanizowania, podczas gdy brom przebywa drogę odwrotną? Czyżby brom tylko dlatego miał być „nieszlachetny“, że walczy zwycięsko o równe prawa i że rozlacza się tak jakościowo, jak ilościowo do granic nieprzewidywanych?

Tych pytań nie da się zbyć gołosłownym podziałem na techniki szlachetne i nieszlachetne, pomijając już fakt, że podziału takiego nie można utrzymać w granicach logicznego my-

ślenia. A już conajmniej niestosownem jest imputowanie lenistwa tym wszystkim, którzy pracują w bromie. Aż mnie ciarki przechodzą na myśl, ilu wybitnych zagranicznych i krajowych „leniów“ wystawiło swe prace w obecnym warszawskim Salonie! Aż się wierzycie nie chce, że to się stało za wiedzą samego p. Dederki! A guma jest uciśniona — i przetłok również. Niech im ten ucisk lekkim będzie, choć — co prawda — przetłok już z racji swej nazwy lubuje się w większych ciśnieniach.

Ja zaś chwyciłem za pióro i wcale nie mam zamiaru bronić bromu, a tem bardziej potępiać gumy. Wychodzę z założenia, że każda sztuka najlepiej się broni sama talentem artystów i swym ciężarem gatunkowym. Ale jeśli już w takiej obronie padają słowa, to dyskusja powinna być rzeczowa i biorący w niej udział nie powinni zbijać sami siebie. Jeśli p. Dederko w swym artykule twierdzi, że „brom współczesny jest cudną techniką“, to zbija sam siebie, gdy nieco dalej radby usunąć brom na kilka lat z wielkich Salonów międzynarodowych. Bo i pocóż usuwać brom z wystaw, jeśli ta technika jest cudną? Teraz jeszcze rodzi się pytanie, czy cudna technika może być „nieszlachetna“? Wspomniany eksperyment usunięcia bromu z wystaw mógłby mieć ciekawe skutki. Dodatnim skutkiem byłoby to, że ilość Salonów na świecie spadłaby do pożądanego minimum, ujemnym zaś skutkiem nie możnaby przeciwstawić dodatnich, bo Salony w w dzisiejszej liczbie przestałyby istnieć; te zaś, któreby istniały, reprezentowałyby tylko małą cząstkę fotografii, co z konieczności doprowadziłoby do zorganizowania osobnych wystaw bro-



mów! Wyglądałoby to tak, jakby rzeźbiarze pewnego dnia krzyknęli: „Precz z gipsami z wystaw — wystawiamy tylko brzozy i marmury!“ Okazałoby się rychło, że rzeźba z wystaw zniknęła. Tylko, że żaden z rzeźbiarzy tak nie krzyknie, bo dla nich dział sztuki istnieje w zależności od talentu artysty, a nie od materiału, techniki i długości pracy. Żaden z nich nie będzie twierdził, że gips jest „nieszlachetną“ sztuką, a marmur szlachetną — każdy jednak przyzna, że marmur jest trwalszy. Dzieło sztuki istnieje tak dobrze w nietrwalej glinie, jak w bardziej trwałym gipsie i najoporniejszym na wpływy czasu granicie. Trzeba tylko — jak twierdził Michał Anioł — odrzucić nadmiar materiału, aby oczom ludzkim ludzkim ukazała się najpiękniejsza rzeźba. A czyż komponowanie obrazu nie polega na tem samym — na odrzucaniu całego balastu szczegółów i elementów zbytecznych? Czyż nie tu zachodzi prawdziwy i jedyny właściwie moment natchnienia? Polega ono pewnie na tem, że w naturze widzi się obraz, który jeszcze nie powstał, który dla każdego laika zasłonięty jest owym nadmiarem materiału, pod którym Michał Anioł widział swoje rzeźby, zanim one się narodziły! I cóż z tego, że ktoś w gumie lub przetłoku poprzestawia dowolnie walory tonalne, jeśli przedtem nie narodziła mu się piękna kompozycja? A jeśli się narodziła, to czyż nie będzie doskonałym obrazem również w bromie?

Czy komuś brom wystarcza, czy nie, to jest jego prywatna artystyczna sprawa, ale odmawianie szlachetności jakiegokolwiek technice dlatego, że można się jej szybciej wyuczyć, albo, że obraz w tej technice można szybciej wykonać, nie ma żadnych logicznych podstaw. Faktem jest, że zasady techniki powiększeń można opanować w ciągu kilku tygodni, ale opanowanie bro-

mu w sensie wydobycia zeń ostatnich konsekwencji artystycznych i zastosowania ich do indywidualnych wymagań jest rzeczą bardzo trudną. Brom nie jest tak giętki, jak guma i przetłok, ale tylko człowiek uprzedzony mógłby twierdzić, że technika ta jest dziś mechanicznie sztywna i pozbawiona jakiegokolwiek polotu.

Do sporządzenia dobrej gumy wystarczy dobre powiększenie, ale nie wystarczy ono do artystycznego bromu, bo brom ma inne wymagania, a guma też inne. Wszędzie tu rządzi celowość, którą można zauważyć we wszystkich technikach. Jeżeli ktoś spróbuje przetłoczyć dobry bromolej, to na przetłoku otrzyma cienie za słabe, a światła zasmarowane. Stąd wniosek, że matrycy musi się stawiać inne wymagania dla przetłoku, a inne dla bromoleju. To samo jest z powiększeniem w odniesieniu do gumy, do bromu i do bromoleju. Sens istnienia każdej techniki tłumaczy się właściwym każdej efektem przy bezwzględnej zachowaniu celowości zabiegów. W świetle tego prostego rozumowania wszystkie techniki są szlachetne, a różnią się tylko efektami i czasem trwania pracy i żadna nie potrzebuje się specjalnie bronić, ani walczyć — z wiatrakami. Poza tem życie każdej techniki i jej rozwój są świadectwem racji jej bytu. Jeśli brom tak dziś panuje, to napewno nie dlatego, żeby takie było „widzimisie“ pewnej grupy ludzi. Panuje, bo ma w sobie zakłętę życie — i to wszystko. A są inne techniki, dziś całkiem zapomniane, bo nie wytrzymały próby życia, która jest tak silną i bezwzględną, że na nic się nie zdadzą najmocniejsze argumenty. Faktem jest, że o wartości danej sztuki stanowi nie rodzaj techniki, ale talent i wiedza artystów. Gdy widzę piękny obraz, poddaję się jego urokowi, przeżywam go raczej uczuciem, jak rozumem i wcale mnie to nie obchodzi, jak



DWORZEC  
(br.)

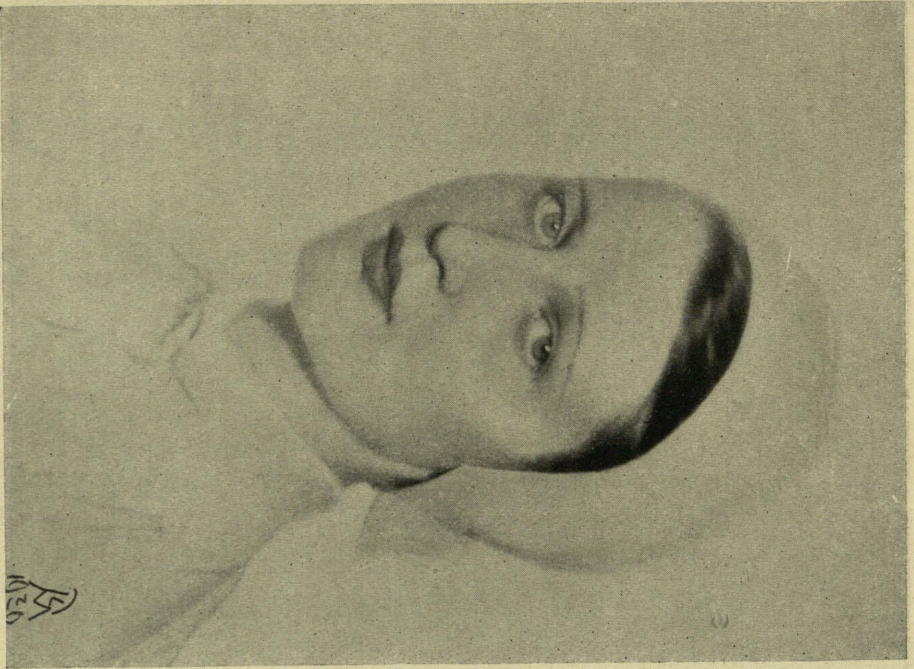
D. J. Ruzicka  
New York (U. S. A.)

Z V Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce od 30.IV do 31.V. 1931 r.



JESIENNA NOC  
(br.)

Ant. Ab. Węclawski  
Warszawa (Polska)



MAINA  
(br.)

Jan de Meyere  
Stockholm (Szwecja)



FRAGMENT Z PODHALA  
(br.)

Jan Sunderland  
Warszawa (Polska)

Z V Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce od 30.IV do 31.V. 1931 r.

dlugo artysta pracował nad ukończeniem dzieła. Mam prawo sądzić artystę jedynie według wrażenia, jakie na mnie wywiera jego dzieło, ale nie według tego, czy obraz olejny jest trudniejszy od drzeworytu, albo barwne gumy, czy są trudniejsze od zwykłych bromów. To jeszcze niczego nie mówi. Widziałem Chrystusa p. Dederki<sup>1)</sup>, który nie cierpiał (Chrystus), więc nie mógł mnie wzruszyć. A Chrystus p. Dederki nie cierpiał dlatego, ponieważ model, który posłużył do zdjęcia, nie przeczuwał nawet, że go przebiorą w Chrystusowe cierpienie i dorobią na głowie cierniową koronę! Czyż moje wrażenie mogło tu zależeć od rodzaju techniki i mozolnego wykonania?

Dobłą analogię daje p. Dederko, gdy porównywa brom do rzeźby w gipsie, a gumę wzgl. technikę, zwaną przez niego szlachetną, do rzeźby w marmurze. Ale, niestety porównanie jest czysto teoretyczne, bo ogromna większość rzeźb pozostaje w gipsie, a ci, którzy zdobędą się czasem na marmur, nie wpadliby nigdy na myśl, aby zwalczać swych kolegów w artykule p. t. „Gips w ofenzywie“. Tam nikomu na myśl nie przyjdzie zwalczać się na temat szlachetności marmuru i nieszlachetności gipsu, bo założenie takiej artystycznej dyskusji byłoby poprostu nielogiczne. A we fotografice byłoby może lepiej nie przerażać się tak bardzo ofenzywą bromu. Guma i przetłok to techniki tak indywidualne i piękne, że im z tej strony nic nie grozi, a nie słyszałem dotąd, aby ktokolwiek te techniki poniżał.

Sądzę, że w tem wszystkim jest za wiele alarmu „o nic“, a za mało argumentów o wartości czysto obiektywnej. Fizycznie rzecz biorąc, światło odbija się od każdego obrazu jednakowo, t. zn. na tych samych zasadach. A wrażenie perspektywy i plastyki powstaje

stąd, że światło w różnych miejscach powierzchni obrazu jest w różnej ilości absorbowane i w różnej ilości odbijane. Wrażenie czerni powstaje z minimalnej ilości odbitych promieni, zaś wrażenie bieli z minimalnej ilości promieni pochłoniętych. Są to prawa elementarne i niezależne od jakiejkolwiek techniki. Dlatego dowodzenie p. Dederki, mające stwierdzać niższość bromu przez to, że brom na całej powierzchni odbija (jakoby!) promienie jednakowo, nie wytrzymuje krytyki. Gdyby tak było, nie byłoby wogóle obrazu, albowiem mogłoby wtedy mówić tylko o powierzchni jednostajnie białej, czarnej, lub szarej.

Różnica między bromem, a n. p. przetłokiem, tkwi gdzieś indziej. Oto podczas gdy w bromie jeden tylko materiał odbija promienie, a jest w nim wyschnięta zawieszina żelatynowa z bromkiem srebra, nieprzepuszczająca nigdzie surowej powierzchni papieru — to w przetłoku dwa różne materiały odbijają światło, mianowicie farba i papier. Dalsze rozumowanie zależy już tylko od tego, jakie są czyjeś ideały we fotografice. Jeżeli ktoś uważa, że fotografuje poto, aby fotografia była dla niego nie celem, ale środkiem do naśladowania technik malarskich i graficznych, to w jego pojęciu przetłok musi być „szlachetniejszy“; ale, jeśli ktoś widzi cel w fotografii, jako sztuce nawskróś odrębnej, to dla takiego brom będzie równie wartościowy, jak przetłok i guma.

Powstaje pytanie: Czy fotografik powinien mieć cel w fotografice, czy też w grafice i malarstwie? Czy powinien traktować swą sztukę, jako cel sam w sobie, czy też, jako środek do innego, niefotograficznego celu?

Osobiście jestem zwolennikiem fotograficznej samowystarczalności, a wiem skądinąd, że ideowe związki

<sup>1)</sup> Obraz p. t. „Ecce homo“.

i wpływy między fotografią, a resztą sztuk plastycznych są i muszą być. Takie związki duchowe mogą być płodne w następstwa, ale nie muszą prowadzić do wynaturzenia fotografii. Z chwilą wynaturzenia, związki ideowe ustąpić muszą miejsca fizycznym podobieństwom — a więc naśladownictwu i to, naszym zdaniem, może być groźniejsze dla gumy, niż brom.

Ponieważ nie poczuwam się do tego, abym mógł przemawiać w imieniu innym, jak własnemu, przeto sądzę, że dobrze będzie, jeśli co najteżsi polscy fotograficy spróbują dać odpowiedź na powyżej postawione pytania i jeśli na łamach naszej fachowej prasy spróbują się zastanowić nad tem, co wart jest brom, jako technika pozytywna artystyczna. Dla dobra fotografii konieczne jest pewne ustalenie poglądów w tej

d dziedzinie — poglądów, które, jak dotąd, pokutują w naszych pismach, jako nierozstrzygnięte problemy, podczas gdy życie dawno je rozstrzygnęło. Gdyby o tem pomyślał p. Dederko, napewno nie napisałby w swym artykule, że „wojujący brom“ zapędził fotografię w marazm. To nie technika winna, ale ludzie, którzy ją uprawiają. A ponieważ ludzie uprawiają także gumę i przetłok, więc i tam obok talentów muszą istnieć miernoty. Pod tym względem wszystkie techniki są sobie równe i możnaby powiedzieć: „Która z was jest bez grzechu, niech rzuci kamieniem na drugą!“ Tak. Ale w tych warunkach nie mógłby powstać artykuł p. t. „Brom w ofensywie“, zaś autor niniejszego ostrzyłby pióro na innych problemach.

Dr. A. M. Wieczorek,

## KĄCIK POCZĄTKUJĄCYCH

### Papiery wykopjowujące.

Sporządzanie odbitek z negatywów odbywać się może jużto w świetle dziennym, jużto w sztucznym. W pierwszym wypadku obraz pojawia się od razu pod działaniem światła, w drugim zaś nie widać nic na papierze po naświetleniu, a dopiero w czasie wywoływania obraz się pojawia.

Gdy zwykły papier, przeznaczony do pisania lub do rysowania, powleczemy zapomocą pendzla roztworem 10 proc. azotanu srebrowego (lapisu) i wysuszymy, możemy uzyskiwać na nim odbitki przez podłożenie go pod negatyw i wystawienie na światło dzienne. Czulość takiego papieru na światło jest jednak niewielka, do uzyskania bowiem odbitki wymaga kilku godzin czasu.

Znacznie większą czulość uzyskamy,

wtedy, gdy papier powleczemy warstewką białka lub żelatyny, a następnie naczulimy ją roztworem azotanu srebrowego. Jeszcze korzystniej jest użyć chlorku lub cytrynianu srebrowego, a to we formie emulsji, czyli zawiesiny.

Sporządzić ją można łatwo w sposób następujący:

Czystą żelatynę kuchenną rozpuszczamy we wodzie ciepłej, aby otrzymać płyn rzadki, zupełnie przejrzysty. Na 100 ccm wody bierzemy 6 g tej żelatyny, i dodajemy 2 g soli kuchennej. Papier do pisania lub papier rysunkowy napinamy pluskiewkami na stole i powlekamy go zapomocą pendzla lub zwitka waty ciepłym jeszcze roztworem żelatyny ze solą jak najrównomierniej. Gdy powłoka żelatyny zetnie

się na papierze w galarete, zdejmujemy papier ze stołu i wieszamy go do wyschnięcia.

Wszystkie te zabiegi wykonywamy przy świetle dziennem lub sztucznem, niema bowiem jeszcze w roztworze związków światłoczułych. Papier żelatynowany sposobem powyższym da się długo przechować na zapas.

Aby mu nadać wrażliwość na światło, przypinamy go znowu pluskiewkami do stołu i napawamy jego warstewkę żelatynową zapomocą pędzla roztworem 3 g azotanu srebrowego w 15 cm wody, poczem suszymy. Zabiegi te wykonywamy już w świetle sztucznem, gdyż papier jest wrażliwy teraz na światłoienne. Po wysuszeniu można papier taki przechować przez kilkanaście dni do użytku; gdy zaczyna brunatnieć, jest to już oznaką zepsucia.

Papier znacznie trwalszy (przez kilkanaście miesięcy) wyrabiają fabryki, opatrując go powłoką jużto celuloidową jużto białkową, jużto żelatynową lub krochmalową i nadając mu różne nazwy. Sposób zużywania wszystkich tych rodzajów papieru jest w zasadzie jednakowy.

Papier podkłada się pod negatyw w kopjoramce i wystawia się ją na światłoienne, unikając jednak bezpośrednich promieni słonecznych, któreby przez rozgrzanie warstewki żelatynowej mogły uczynić ją lepka i spowodować przyklejenie się papieru do negatywu.

Co pewien czas zabiera się kopjoramkę w miejsce przyćmione i podgąwszy jej deseczkę zginaną, podważa się róg papieru, aby zobaczyć czy obraz na nim jest już dość wyraźny i ciemny. Gdy jest jeszcze za jasny, wystawiamy znów kopjoramkę na jasne światło, skoro zaś obraz pociemnieje już dostatecznie, należy go utrwalić, aby nadal nie zmieniał się na światle.

Ponieważ zaś podczas utrwalania obraz blednie i jaśniej dość znacznie, należy to uwzględnić przy kopjowaniu i naświetlać papier nieco dłużej, niż wystarczyłoby bez utrwalenia.

Do utrwalania obrazu używa się roztworu tiosiarczanu sodowego 1:10, ale bez zakwaszania go pirosiarczanem, utrwalacz kwaśny bowiem, jakiego do płyt się używa, nagryzałby zbyt silnie obrazek srebrowy. W roztworze tiosiarczanu obraz jaśniej, przyczem barwa jego fioletowo-brunatna zmienia się w ceglasto-czerwonawą. Po wyschnięciu obrazka barwa ta nieco ciemniej, przechodząc w brunatno-czerwoną, i nie zmienia się już nadal na światle.

Do większości obrazków, zarówno portretowych jak krajobrazowych, barwa taka może być zupełnie odpowiednia; aby uzyskać inne zabarwienia, czekoladowe lub niebieskawe, należy odbitkę złotować, czyli obraz jej, utworzony ze srebra metalicznego, zastąpić obrazem ze złota. Do tego celu są w handlu osobne roztwory, lub naboje, zwane kąpielą złotująco-utrwalającą. Prócz tiosiarczanu sodowego zawiera taki roztwór także chlorek złota i inne związki chemiczne; fabryki papierów podają zwykle przepisy, na sporządzanie odpowiedniej kąpeli złotująco-utrwalającej.

O wiele dogodniejsze są dla amatora te gatunki papierów dziennych, które już w swej warstewce światłoczułej zawierają odpowiedni zasób złota, wystarczy bowiem tylko utrwalić je po skopjowaniu, aby już otrzymać obrazek w barwie fioletowo-brunatnej. Papiery takie noszą różne nazwy fabryczne n. p. Cellofix, Autovir i t. p.) i są niemal równie trwałe jak zwykle papieryienne.

Zabiegi z tymi papierami samozłotującymi ograniczają się do wypłukania odbitki w małej ilości wody (zwy-

kle z dodatkiem soli kuchennej) i do utrwalenia jej następnie w roztworze tiosiarczanu.

Trwałość odbitek na wszelkich rodzajach papierów zależy jednak nie tylko od utrwalenia, lecz w równej mierze także od starannego wypłukania ich po utrwaleniu. To też na nic się nie przyda zostawić odbitki przez

kilka godzin we waniencie, choćby pełnej wody, lecz należy tę wodę zmieniać kilkakrotnie. Gdy co 5 minut zmienia się wodę na świeżą, po szóstej zmianie wody odbitki są już dostatecznie wypłukane i po wyschnięciu nie będą już bladły ani barwy zmieniały.

A. S.

## NASZE RYCINY

W zeszycie majowym zamieszczaamy ośm reprodukcji prac różnych autorów, które brały udział w Salonie Międzynarodowym w Warszawie, a to czterech autorów polskich i czterech zagranicznych. Obraz Rigby'ego należy tematowo do „nowej rzeczowości“, opracowany jest jednak z taką plastyką w bryłach, że można mu wybaczyć niezbyt logiczne ustawienie świecy tuż obok kul, grożących jej obaleniem.

Do „małych“ należy podobnie motyw obrazu Banasia, a zainteresowanie widza wzbudził autor kontrastem oświetlonej ramy okiennej obok ciemnego wnętrza mieszkania i skośnymi liniami cieni, wiążącymi w całość okno z głazami u dołu po prawej.

W manjerze „High-Key“ podał swój obraz Krupka; w manjerze zbędnej tu o tyle, że silniejszy ton trzciny, wysterczających ze śniegu, nicby tu nie zaszkodził, lecz owszem dał akcent zdecydowany, jakiego brak w obrazie.

Krajobraz nocny Bochniga jest dobrze utrzymany w tonach właściwych, a chociaż latarnia zasłonięta jest przed widzem ciemną sylwetą domu po pra-

wej, kierunek światła jest tak przekonujący, że żadnej wątpliwości co do źródła światła nie budzi.

Obraz Ruziczki ma motyw trudny technicznie (ruch ludzi w niezbyt jasno oświetlonej przestrzeni), ale dobrze wyzyskany i trafnie rozwiązany kompozycyjnie poza zbyt wielką jasną plamą pomiędzy figurami przedpola, a figurami dalszoplanowymi.

Jednym z najefektowniejszych motywów nocnych w Salonie jest obraz Węclawskiego, wywierający wrażenie szczególnie romantyczne promieniami światła, bijącego z okien domostwa. Mniej umotywowane są plamy jasne poniżej okien i przyćmienie ich wyszłoby kompozycji na dobre.

Manjerą szkicową potraktował swój portret de Meyere, zbliżając się po części do efektów, właściwych grafice. Kontrast ze zdecydowanymi liniami tego portretu tworzy miękkość — może już nieco przesadzona — konturów pierwszoplanowych w krajobrazie Sunderlanda, wobec czego dom w planie głównym wrywa się wprzód, ku widzowi.

## PRZEGLĄD CZASOPISM

**Fotograf Polski** (Warszawa) mieści w zeszycie kwietniowym wiadomości o przygotowaniach do otwarcia V. Salonu Międzynarodo-

wego Fotografiki w Polsce łącznie z Wystawą Przemysłu Fotograficznego, dalej dokończenie pogawędki M. Dederki: „Brom w ofensywie“;

oraz wzmiankę W. Daniewskiego o fotografowaniu przy pomocy promieni podczerwonych. Następuje część pierwsza rozprawki J. Świtkowskiego „Sztuka wywoływania“, a to zwłaszcza w wypadkach, w których motyw zdejmowany zawiera światłocień o skali bardzo rozległej. W dalszej treści zeszytu mieści się „Skrzynka Zapytań“ (Etui-Kamera i Unofocal) referowana przez T. Cypriana i St. Schönfelda (lampy elektryczne do zdjęć, jasność wstęgi magnezowej, i t. p.), potem wskazówki A. Zakrzewskiego do barwienia odbitek siarczkiem sodowym i Carbonem, Przegląd Czasopism Polskich (Miesięcznik Fotograficzny i Wiadomości Fo'o-Gregera), obszerna Poradnia (zdję-

cia kwiatów i ocena prac) przez Tatrzana, wreszcie różne wiadomości i komunikaty.

Jako ilustracje mieszczą się w zeszycie dobre reprodukcje prac K. Składanka (doskonały „Motyw z Kazimierza“) i A. Węławskiego.

**Fotografeky Obzor** (Praga) w zeszycie 5. zawiera na wstępie konkurs czasopisma na obrazy, potem wzmiankę J. Janiczeka o roczniku fotografii czesko-słowackiej, fejleton V. Jiru, wskazówki K. Hermanna do mikrografii środkami domowymi, pogawędkę J. Lauschmana o powiększaniu malowniczym, oraz stałe rubryki czasopisma.

Ilustracje są doskonałymi reprodukcjami prac ośmiu artystów czeskich.

## WYSTAWY I KONKURSY

**Salon Międzynarodowy Fotografiki w Chicago** od 23 lipca do 11 września 1931 r. Obrazy przyjmuje się do 15 czerwca.

**Royal Photographie Society, London**, urzęduje od 12 września do 10 października swój doroczny Salon Fotografiki. Zgłoszenia do 14. sierpnia.

**Salon Międzynarodowy Fotografiki w Dublinie** będzie trwał przez październik, a zgłoszenia do 30 września.

„**II konkurs fotograficzny**“, ogłoszony przez Wileńskie T-wo Miłośników Fotografji, zgromadził około 50 prac 11-tu autorów. Jury konkursowe, składające się z J. Bulhaka, St.

Turskiego i F. Tymana przyznało dnia 18 maja nagrody następujące:

**I nagr. 25 zł.** p. M. Panasewiczównie godło „Pryzmat“ za krajobraz „Kojąca cisza“.

**II nagr. 20 zł.** p. H. Hermanowiczowi godło „?“ za portret „Boy“.

**Pierwszą III nagr. 15 zł.** p. W. Fussowi godło „Chciałabym i boję się“ za obr. rodzajowy „Rzeka Don“.

**Drugą III nagr. 15 zł.** p. E. Seydelowi godło „Heljanthus“ za obraz rodzajowy „Pierwsze kroki“.

oraz **trzy nagrody „Zachety“ po 5 zł.**

p. W. Ciechanowiczowi godło „Laik“

p. K. Zebrykowi godło „Paproć“

p. St. Jaroszewiczowi godło „Tryton“

## NOWE KSIĄŻKI

**Jan Bulhak: „Fotografika. Zarys fotografji artystycznej“**, Warszawa 1931, nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego. Stron 174 wielkiej ósemki z 77 całostronicowymi ilustracjami, cena Zł. 30.—

Pierwsze dzieło fotograficzne w Polsce, które obok techniki traktuje w szerokim rozmiarze estetykę, napisane przez znanego w całym kraju i głośniego poza granicami artystę — pedagoga (kierownika Zakładu fotografji artystycznej na uniwersytecie wileńskim). Mają już oddawna książki tego rodzaju inne narody, aby wymienić tylko Anglję (Horsley-Hinton), Francję (Puyo), Austrię (Kühn) i Niemcy (Matties-Masuren); Polska doczekała się tego dopiero w roku bieżącym.

W długim szeregu rozdziałów gawędzi autor o różnych rzeczach, przeplatając wskazówki techniczne rozważaniami estetycznymi; powtarzam: „gawędzi“, gdyż sposób pisania

Bulhaka jest tak zajmujący i miły, tak ciepły a zarazem przekonujący, że książkę czyta się chciwiej, niż powieść; przeczytawszy zaś, wraca się ponownie do tego lub owego rozdziału, aby wspólnie z autorem przyżywać jeszcze raz wzruszenia artystyczne, aby wraz z nim cieszyć się słońcem, chmurami, przyrodą, człowiekiem i dziełami ręki ludzkiej.

Można różnić się z autorem w zdaniu o niektórych metodach czy narzędziach pracy (zbiegowa teleobjektywu, stosowanie filtrów bez wyjątku, celowość prześwietlania zdjęć i wywoływania ich miękko, wartościowość, a nie szkodliwość — solaryzacji dla tonów najjaśniejszych, szerokie stosowanie osłabiaacza i wzmacniacza, niezawodność nadsiarczanu amonowego), ale niepodobna nie zgodzić się z nim w sprawach estetyki i kompozycji, nie zgodzić się w umiłowaniu piękna a w omijaniu brzydoty jako tematów do obrazów. To też książka



ta znajdzie się napewno w rękach każdego fotografika wytrawnego i każdego fotografa początkującego, który artystą być pragnie. Dzieło Bułhaka będzie dla każdego z nich nie tylko skarbnicą wiadomości niezbędnych, lecz także przyjacielem i doradcą najwierniejszym.

Dobrze zreprodukowane ilustracje z pięknych zdjęć autora są pogładowym objaśnieniem wykładanych w tekście zasad kompozycji.

„**Almanach Fotografiki Wileńskiej**, wydany staraniem i nakładem Fotoklubu Wileńskiego w czwartym roku jego istnienia“, drukiem Księgarni św. Wojciecha w Wilnie 1931 r. Cena zł. 1250.

Tom we formacie jeszcze większym, niż „Fotografika“ Bułhaka, zawierający 86 stronice tekstu i 48 reprodukcji całostronicowych, wydany bardzo starannie pod względem typograficznym (druk dwukolorowy na dobrym papierze). W przedmowie piszą autorowie, że „Almanach Wileński tworzy Wilno, ale nie tylko dla Wilna. Podaje go wszystkim z pragnieniem, by stał się potrzebnym i użytecznym całej Polsce. Podaje go nadto i w językach obcych w tym celu, ażeby cudzoziemcy mogli dowiedzieć się jak najwięcej o fotografice polskiej“.

Na treść składają się artykuły następujące: J. Bułhak: „Narodowość we fotografice“ (także po francusku, angielsku i niemiecku), J. Bułhak: „Ludzie i książki“, P. Śledziewski: „O twórczości we fotografice“, J. Buł-

hak: „O uczciwym rzemiośle fotograficznym“, A. Zakrzewski: „Robert de la Sizeranne o fotografii“, J. Bułhak: „O Fotoklubie wileńskim“ i statut tegoż Fotoklubu. Dalszą treść wypełnia dział informacyjny, opracowany bardzo starannie (są nawet adresy fotografików polskich). Dział ilustracyjny składa się z reprodukcji prac członków Fotoklubu wileńskiego, dobrze, a nawet po części świetnie — wykonanych typograficznie.

Książka ta powinna — jak słusznie pisza autorowie — stać się rzeczywiście potrzebną każdemu w całej Polsce. Dla fotografika wprawnego i początkującego zawarte w niej artykuły Bułhaka i Zakrzewskiego mieszczą w sobie mnóstwo cennych uwag i wskazań artystycznych, a doborowe ilustracje tworzą doskonale przykłady do studjum kompozycji obrazu o wartości artystycznej. Nawet dla kogoś, kto lubi piękne książki dlatego tylko, aby je kłaść na stole przed gośćmi, gustowna szata zewnętrzna, okazałe rozmiary i bogaty wybór ilustracji czynią tę książkę również godną polecenia.

„**Fotobiblioteka, Praktyczna Receptura**, Ukrderżtech wydaw“. Książka we formacie małej ósemki, wydana w Charkowie 1931 w języku małoruskim, zawiera na 180 stronach tekstu przekład podręcznika niemieckiego prof. Neugebauera, dokonany przez S. P. Krawciwa i jest nowym dorobkiem w zakresie literatury fotograficznej małoruskiej.

## ODPOWIEDZI REDAKCJI

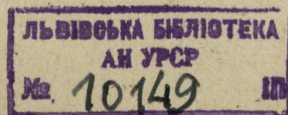
**Pan N. R., Warszawa.** Na zapytanie pocztówką o środek zastępujący edinol, a nie działający tak szkodliwie na naskórek rąk, jak metol, podajemy, że każdą z tych substancyj zastąpić można przez paraminofenol, gdyż ten nie wywiera ujemnego wpływu na organizm, energią działania nie ustępuje metolowi, a jest odcień łatwiej rozpuszczalny we wodzie i równie jak on mało wrażliwy na zmiany ciepłoty. Łączony z hydrohinonem, daje z węglanami wywoływacz o średniej szybkości działania, a z wodorotlenkiem odznacza się energią nie ustępującą metolowi. Przepisu nie podajemy, gdyż w każdej receptce na metol-dydrochinon można z dobrym wynikiem zastąpić metol równą ilością paraminofenolu.

**Pan Z. M., Kropiwniki.** Nadsiarczan amonowy mimo bezsprzecznej właściwości działania silniejszego na miejsca mocno kryte, niż na przejrzyste, nie utrzymał się w praktyce z tego względu, że jest nieobliczalny w skutkach: czasem nie działa wcale, czasem nawet rozpuszcza warstwę żelatynową. Do zmiekczenia negatywu zbyt kontrastowego najpewniej wiedzie droga przez zamianę strątu na chlorek srebrowy i wywołanie ponowne, o czym już nieraz pisaliśmy.

**Pan D. K., Kosów.** Kamerki na płyty o rozmiarach mniejszych niż 45x6 cm. dotychczas nie znamy; były próby wprowadzenia formatu płyt 4x4 cm, ale się nie powiodły.

Redakcja zastrzega sobie prawo robienia w rękopisach poprawek i skrótów, oraz oświadcza, że nie udziela odpowiedzi na pytania, kiedy będzie drukowany artykuł, ani nie bierze żadnych co do tego zobowiązań, gdyż terminy te zależą od układu całokształtu numeru i od posiadanego przez Redakcję materiału. Odpowiedzi na listy, nie opatrzone znaczkami na odpowiedź, lecz podpisane pełnym nazwiskiem, udziela się w „Odpowiedziach Redakcji“.

**Adres Redakcji:** Lwów, ul. św. Marka 5. **Adres Administracji i Ekspedycji:** Lwów, ul. Kopernika 18.



# Mimosa

**Ważna nowość MIMOSA:**

**Blony Extrema: 23° Scheinera**

niedoścignione dotychczas co do czułości i najdrobniejszego ziarna.

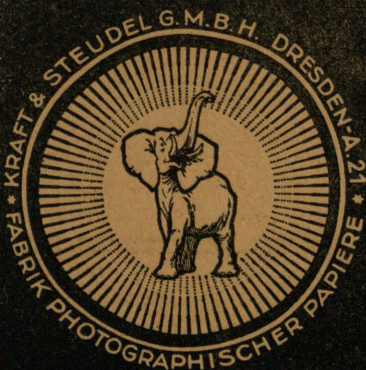
Każdy amator, który słusznie powątpiewa, czy takie właściwości są u błon możliwe, nie mówiąc już o ich zjednoczeniu, będzie mógł spróbowaniem przekonać się o tem. Nie potrzeba już drugich kamer ani skomplikowanych, jasnych obiektywów, aby uzyskać dobre obrazki migowe. Nadzwyczaj drobna struktura błon Extrema przyczynia się do tego, aby nawet przy najsilniejszych powiększeniach obraz nie wyglądał „porozrywany, lecz wywierał wrażenie całkiem harmonijne. Jakie znaczenie przypada tej wspaniałej zdobyczy przemysłu filmowego w praktyce, może każdy amator osądzić najlepiej sam próbami własnymi.

Przedstawicielstwo

**FELIKS BACHRACH i Ska**

Gdańsk, Hundegasse 101.

Mimosa A.G. Dresden 21



**Dobry gust  
każde żądać  
zawsze i wszędzie**

**Cellofix** – samotonujący

**Sidi** – chlorobromowy

(kolor czarno brązowy)

**Labo** – chlorobromowy

(kolor niebieskawo czarny)

30 коп.

ПРОВЕРЕНО  
С/Ф. 19 89

Ж10149



CENTRALNA SKŁADNICA APARATÓW  
FOTOGRAFICZNYCH I RADJOWYCH

**BARWIK & BORZEMSKI**

LWÓW, UL. KOPERNIKA 18.

TELEFON 18-60.

DRUKARNIA NARODOWA, LWÓW, SZAJNOCHY 2, TEL. 21-35.

